

УДК: 792.028.67:78.087.6  
DOI 10.34064/khnum1-72.07

### **Хуторська Анна Йосифівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри сценічної мови  
e-mail:anna.khutorska@num.kh.ua  
ORCID iD: 0000-0001-6933-8286

## **Вокальна пародія у виконавському мистецтві (на прикладі творчості актора)**

*Вокальна пародія як жанр, де саме виконавець (співак чи актор) є автором художнього артефакту, який репрезентовано публіці, поки лишається поза увагою вітчизняного музикознавства. Новизна вибраного дискурсу потребувала окреслення актуального стану наукових підходів до понять «пародія» та «пародіювання», що фігурують у працях як українських, так і закордонних учених, які представляють мистецтвознавство та інші галузі гуманітаристики. У статті досліджується специфіка вокальної пародії, яка пов'язана з проблемою авторства та зумовлена наявністю декількох структурних рівнів, на яких відбувається пародіювання першоджерела. Окреслено особливості акторського втілення співацького компонента вокальної пародії та загальні риси пародіювання, які притаманні усім виконавцям, чия творчість пов'язана з цим жанром. Розглянуто три групи об'єктів вокальної пародії. Підсумовано, що відносно першоджерела вокальна пародія диференціюється на пряму та непряму. Для позначення новоствореного поетичного або прозового тексту вокальної пародії запропоновано словосполучення «альтернативний текст».*

**Ключові слова:** вокальна пародія; пародіювання; виконавське мистецтво; виконавська інтерпретація; пряма та непряма пародія; альтернативний текст; творчість актора.

### **Постановка проблеми.**

Протягом усієї історії культури людства представники різних галузей виконавського мистецтва активно долучалися до жанру пародії та застосовували принципи пародіювання при створенні

художніх артефактів. Ставлення соціуму та культурних інституцій до результатів цієї творчості істотно різнилося: від повного неприйняття, засудження та переслідування – до визнання та утвердження пародії як естетично прийнятної джерела натхнення. Пародіювання як один із методів професійного зростання виконавця (здебільшого актора) також знаходило своє місце в різних театральних практиках; прикладом слугують майстер-класи Єжи Гротовського, «звукобуфонада» у студійному методі Леоніда Садовського<sup>1</sup>, а також запропонована здобувачам спеціальності «Сценічне мистецтво» у ХНУМ імені І. П. Котляревського вибіркова дисципліна «Вокальна пародія». Генеза поняття «пародія» (цей термін перекладається з грецької як «переспів») та наявність окремих підходів до вивчення пародії та пародіювання в літературознавстві, музикознавстві, театрознавстві тощо потребують систематизації наявних досягнень. Це необхідно для виявлення специфіки та своєрідності саме вокальної пародії як жанру, у якому виконавець (актор чи співак) максимально розкриває власні креативні можливості й формує інтерпретаційну стратегію стосовно першоджерела – об'єкта пародіювання. Глобалізація інформаційного простору привела до зростання кількості доступних глядачеві, у вигляді цифрових електронних записів, аматорських і професійних пародій, що продовжують своє існування не тільки в умовах швидкоплинності сценічного буття. Означений суспільний попит підсвідомо формує естетичні канони сучасної колективної свідомості та привертає увагу науковців до проблем, спричинених міждисциплінарними зв'язками явища вокальної пародії у виконавському мистецтві, зокрема творчості актора.

**Останні дослідження та публікації за темою.** Теоретичну базу цього дослідження складають праці як вітчизняних, так і зарубіжних науковців. Культурологічні концепції існування та функціонування

---

<sup>1</sup> Один з методів психологічного звільнення студентів-акторів та розвитку в них креативності, що включав мімічне і пластичне наслідування вокальної манери того чи іншого співака з елементами гіпертрофованого творчого висловлювання. При цьому Л. Садовський дозволяв студентам використовувати оригінали пісень, щоб не відволікатися на процес емісії звуку.

явища пародії представлено останньою редакцією ґрунтовної праці Л. Хатчеон «Теорія пародії» (Hutcheon, 2000), дисертаційним дослідженням П. Ушинського (Uściński, 2015), де питання пародії та пародіювання розкриваються з позицій семіотичного підходу; новаторські моделі літературної пародії вивчаються у праці Р. Чамберса (Chambers, 2010). Питання музичної пародії розглядаються вітчизняними вченими в контексті композиторської творчості, зокрема феноменів сміхової парадигми та модусу комічного, що представлено роботами О. Соломонової (2008), І. Горбунової (2010). Інший вимір проблеми відбивають дослідження пародійності в народній творчості: дитячому фольклорі, весільному обряді (робота Л. Єфремової, 2006); певну дотичність до теми пародіювання має згадка про народну адаптацію жанру духовної пісні у формі контрафактури – пристосування «світської мелодії до релігійного поетичного тексту, або ж навпаки», – яку знаходимо у дослідженні Ю. Медведика (2013: 34). Вокальна пародія як синтетичне явище розглядається у статтях канадських учених: узагальнювальний погляд на співіснування тексту і музики у вокальній пародії надає А. Броді (Brodie, 2020), а дослідженню політичних вокальних пародій присвячено роботу Л. Ломан (Lohman, 2020). Мистецьку практику пародіювання на матеріалі американської пісенної культури розглянуто в дисертаційному дослідженні Дж. П. Сомерсона (Thomerson, 2017). Міркування науковців та представників творчих професій щодо «буття» актора в пародійному номері, специфіки естрадної мініатюри й поняття «маска» знаходимо в роботах А. Касьяненка (2018, 2023), А. Медведєвої (2019), М. Мельник (2022).

**Мета цієї статті** – окреслити наукові підходи до вивчення вокальної пародії як синтетичного явища, де взаємодіють літературний, музичний (вокальний) і театральний виміри, виокремити специфіку цього явища в аспекті виконавського мистецтва на прикладі творчості актора.

**Наукова новизна** роботи полягає, передусім, в актуалізації виконавського дискурсу вокальної пародії в контексті сучасного вітчизняного музикознавства. Наведено типологію вокальної пародії на основі аналізу об'єктів пародіювання і ставлення виконавця до їх перетворення, запропоновано поняття «альтернативний текст»

для позначення новоствореного поетичного (або прозового) тексту вокальної пародії.

**Методологія дослідження.** Використано, насамперед, історіографічний та компаративний методи для вивчення та порівняння функціонування поняття пародії в різних сферах гуманітарних наук; системний аналіз, оскільки вокальна пародія є системою взаємопов'язаних компонентів; а також інтерпретаційний аналіз для виявлення специфіки виконавської (акторської) реалізації задуму у вокальній пародії.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Синтетична природа явища вокальної пародії в мистецтві актора потребує включення у фокус дослідження виконавського дискурсу не лише музичної складової, а й інших компонентів – літературного і театрального. Морфологічні чинники детермінують виразові можливості кожного з видів мистецтва, трансформують загально-мистецькі практики й художні явища на власному матеріалі, що приводить до взаємодії методів та форм втілення змісту в синтетичному творі. Звертаючись до такого універсального механізму створення вторинної образності, як пародійність, необхідно враховувати міркування науковців стосовно поняття «пародія» в різних галузях гуманітарних наук, оскільки їх трактування значно варіюються та потребують уточнення.

Насамперед, розглянемо широковідому роботу Лінди Хатчеон «Теорія пародії: Вчення про форми мистецтва ХХ століття» (Hutcheon, 2000), у якій досліджується жанр пародії в мистецтві постмодернізму з притаманною йому інтертекстуальністю, грою контрастів, алюзійністю тощо. Авторка констатує: «Пародія є однією з основних форм саморефлексії; це форма міжмистецького дискурсу» (Hutcheon, 2000: 2); наявні дефініції вважає доволі суперечливими, бо найчастіше вони характеризують один жанр через інший, наприклад, бурлеск визначається як пародія<sup>2</sup>, травестія – як бурлеск.

---

<sup>2</sup> Л. Хатчеон критикує М. Роуз, яка вважала, що зведення пародії до різновиду бурлеску в сучасній (після Відродження) літературній традиції пов'язувало її з насмішкою чи глузуванням. Л. Хатчеон наголошує, що подібні інтерпретації

Досліджуючи пародію та іронію, Л. Хатчеон пише, що вони є «контрольованим інтерпретаційним актом, спричиненим текстом» (там само: 53), і різняться у структурному та прагматичному вимірах. Пародія передбачає «двотекстовий» синтез, глибинний шар якого містить оригінальний текст, а поверхневий шар – його трансгресію, «іронічну інверсію». Крім того, пародія обов'язково має містити коментар інтерпретатора. Дослідниця не пропонує типології пародійних текстів (творів), тому її праця зазнає критики з боку колег, які вважають за необхідне розглядати різні форми інтертекстуальності.

Подальший розвиток теорії пародії демонструє дві основні тенденції: перша – класифікація різноманітних творів, що у той чи інший спосіб використовують пародійність, спрямовану на реальність чи мистецькі об'єкти. П. Ушинський наводить приклад роботи польського дослідника С. Балбуса, який, своєю чергою, характеризує 25 типів «інтертекстуальних стратегій», більшість з яких є пародійними (Uściński, 2015: 25). У широкому розумінні прийнято розрізняти пародію «специфічну» (на конкретний текст чи твір) та «загальну», що включає комічне відтворення з використанням різноманітних стилів і способів. Друга тенденція – визнання пародії як міжжанрової («трансгенетичної») техніки, а не єдиного жанру. Останню ідею розвиває Р. Чамберс у праці «Пародія: Мистецтво, яке грає з мистецтвом», де зазначає: «Пародія – це трансгенетична метатехніка, що дозволяє взаємодіяти з іншими художніми прийомами та семіотичними умовностями: вона визначає загальну здатність мистецтва відображати та руйнувати власні структури» (Chambers, 2010: 227).

обмежують виражальний діапазон пародії та сприяють виставленню цього жанру в невітшному вигляді «Це може бути серйозна критика, не обов'язково тексту, який пародійовано; це може бути грайлива, привітна насмішка над кодифікованими формами» (Hutcheon, 2000: 15). «У пародії немає нічого такого, що вимагало б уведення поняття насмішки, як, наприклад, у жарті чи бурлеску. Таким чином, пародія в її іронічній “трансконтекстуалізації” та інверсії є повторенням із різницею. Передбачається критична дистанція між фоновим текстом, який пародіюється, і новим твором, що його вміщує, дистанція, що зазвичай позначається іронією. Але ця іронія може бути як грайливою, так і принизливою; як критично конструктивною, так і деструктивною» (Hutcheon, 2000: 32).

Дослідник вважає, що викривлення, невідповідність і гра контрастів можуть зберігатися в пародійному творі навіть тоді, коли об'єкт («мішень») пародії вже не вгадується аудиторією. Робота Р. Чамберса цінна й тим, що в ній проаналізовано численні теоретичні моделі пародії в мистецтві, зокрема праці М. Бахтіна та ОПОЯЗівців (Chambers, 2010: 228–229). Науковець доходить висновку, що пародія є основним джерелом інновацій та винахідництва в сучасному мистецтві.

Ідеї тлумачення пародії як окремого жанру та універсальної техніки (методу пародіювання) продовжують існувати паралельно в науковому вжитку<sup>3</sup>. П. Паві у своєму словнику театру дає таку дефініцію поняття «пародія»: «П'єса або фрагмент тексту з іронічною переробкою оригіналу в глузливому тоні й застосуванням різних комічних ефектів» (Паві, 2006: 289). Також П. Паві зазначає, що пародія «не є просто комічною технікою. Вона вводить гру порівнянь і коментувань, які стосуються пародійованого твору та літературної чи театральної традиції» (там само: 290). Є. Онацький, автор «Української малої енциклопедії», пише, що пародія – це «зовнішнє наслідування з метою викривити внутрішню суть, основу чогось; рід сатири, що у смішній формі наслідує поважний жанр..., карикатурна копія, що висміює або осмішує оригінал» (Онацький, 1962: 1300). Як бачимо, позиції науковців щодо дефініції пародії є доволі суперечливими. У наявних тлумаченнях часто згадуються основні форми комічного – гумор, сатира, іронія, а також сарказм, який може бути присутнім у процесі пародіювання. Підкреслюється вторинна природа пародії та її приналежність до «низового» мистецтва.

Вітчизняне музикознавство сформувало власну теорію музичної пародії, що корелює з модусом комічного та ширшим поняттям сміхової культури. «Пародію визначено як унікальний жанр, свого роду вторинну жанрову систему переважно комічного модусу. Пародіювання є комплексом прийомів, найбільш узагальнюючі з яких – прийоми перебільшення і невідповідності – активно функціонують

---

<sup>3</sup> Подібна ситуація спостерігається в англомовних дослідженнях, оскільки слово «*parody*» є граматичним омонимом, що одночасно функціонує як іменник і дієслово. Через це науковці змушені уточнювати його значення та контекст використання.

на рівні жанру і стилю» (Горбунова, 2010: 12). Оскільки об'єктом висвітлення музичної теорії пародії є виключно композиторська творчість, вимір поетичного тексту вокального твору досліджується лише з позицій композиторської інтерпретації та як можливий засіб змістового (стильового чи жанрового) контрапункту, що має на меті загострити сприйняття пародії. Художній простір пародії обмежується процесом та результатом komponування музичного твору без виходу у площину виконання та безпосереднього спілкування зі слухачем. «Провокативне вторгнення у світ високої культури приводить до профанації її ціннісних констант. Підпорядковуючи престижні тексти законам сміхового світу завдяки так званим парадоксуючим елементам, пародійні СМТ [*сміхові музичні тексти – А.Х.*] здійснюють деформацію та “очуднення” <...> високого прообразу» (Соломонова, 2008: 11). Бінарна опозиційність, яка зосереджується лише на крайніх проявах, не дозволяє побачити цілісну картину та повноцінно зрозуміти природу взаємозв'язків синтетичного явища, однак вона полегшує їх диференціацію<sup>4</sup>. Теорія музичної пародії, представлена О. Соломоною, включає типологію сміхових музичних текстів, розгляд жанрової специфіки та стилістичної природи явища, а також семантичний діалог слова і музики, притаманний композиторській творчості в пародійній площині. Крім того, досліджуються особливості пародійного формотворення. Головною ознакою жанру названо «принцип сміхового роздвоєння», який можна спостерігати на різних композиційно-сміслових рівнях та в процесі сприйняття (там само: 14). Таким чином, сутність музичної пародії полягає в наслідуванні певного першоджерела при написанні нового музичного твору. Цей твір характеризується спеціально організованою невідповідністю тематичного плану і стилістичної природи

---

<sup>4</sup> Розгляд явища музичної пародії в концепції культурної дихотомії світу, до якої апелює О. Соломонова, приводить до того, що пародія набуває значення негативного полюсу. Це, у свою чергу, зумовлює певну аксіологічну зверхність у вивченні питань пародіювання, яка характерна для вітчизняної наукової думки, на відміну від закордонних дослідників, що відмовилися від подібної риторики та демократизували підходи до вивчення цього явища.

об'єкта пародіювання з використанням загострених виражальних засобів, як музичних, так і вербальних.

Висвітлюючи пародіювання як інтертекстуальний процес у різних музичних контекстах, А. Броді (Brodie, 2020) наводить приклад вокальної пародії з творчості Ела Янковича («Дивний Ел» – «Weird Al»<sup>5</sup>). Він наголошує, що пародія не обов'язково належить до модусу комічного і не завжди є жартівливою. Доволі часто вона зустрічається у формі соціальної сатири, а в народній культурі – як форма опору панівним режимам (Brodie, 2020: 3).

Найближчою роботою, що є дотичною до предмета дослідження нашої статті, є дисертація Джона П. Сомерсона «Пародія як практика запозичення в американській музиці, 1965–2015». Матеріалом для неї слугували народні американські пародії та пісенна творчість низки пародистів<sup>6</sup>, загалом 762 композиції. Одразу привертає увагу позначення пародіювання як «практики запозичення»<sup>7</sup>, що демонструє відмову наукової спільноти від припущення, нібито пародія є нижчою формою мистецтва. «Пародія – техніка структурного запозичення, яка зазвичай використовує контрафакт, стилістичну алюзію та / або цитату для створення невідповідності усталеному звучанню, стилю чи

---

<sup>5</sup> Ел Янкович, або «Дивний Ел», є непересічною фігурою світової пародійної індустрії та багаторазовим лауреатом музичної премії «Греммі». Його творчість ставала предметом досліджень багатьох науковців. Одна з останніх таких праць – монографія Л. Хірш «*Weird Al: Seriously*» (Hirsch, 2022), у якій проаналізовано низку його пародій та наведено думки самого композитора-виконавця щодо власних принципів і методів пародіювання.

<sup>6</sup> Появі подібного дослідження, основанийого на матеріалі американської музичної практики, сприяли велика кількість пародійних творів у медіаіндустрії, наявність музичних пародійних фестивалів (наприклад, Fanny Music Project Fest), а також чіткий правовий статус пародії та її взаємодії з іншими об'єктами авторського права, що має у США давню історію. Для порівняння, правовий статус пародії в Україні був закріплений у Законі «Про авторське право і суміжні права» лише наприкінці 2016 року.

<sup>7</sup> Це більш пізні визначення лише підтверджують значення пародії як культурного явища: «Пародія – це спосіб культурного запозичення, навмисне використання тексту (або форми) із загального (суспільного) репертуару як основи для нової композиції, яка частково базується на ставленні до отриманого тексту» (Brodie, 2020: 1).



суспільним очікуванням» (Thomerson, 2017: 19). Ще одна риса цього дослідження – розуміння альянзності й варіативності матеріалу пародії, комунікативної завершеності процесу пародіювання, який виходить на рівень очікувань аудиторії, що сприймає. Одним з важливих аспектів пародії Дж. П. Сомерсон вважає її полівалентність: «Кожну пародію потенційно можна інтерпретувати різними способами, залежно від стилістичної компетентності слухача» (там само: 35). Вивчаючи методи трансформування оригінального твору в пародійний, особливу увагу він приділяє творчій особистості Ела Янковича, оскільки його прийоми і техніки значно вирізняються з-поміж тих, що застосовують інші пародисти. Але момент саме вокального виконання та артистичної подачі образів лишається поза межами уваги Дж. П. Сомерсона.

Пародійність у театральному сценічному просторі – доволі малодосліджене явище, але саме зараз, під час воєнних дій, цікавість науковців зростає. Це можна пов'язати з тим, що гумор завжди був гарною зброєю, а сміхова «культура українців завжди виступала ідентифікатором нації» (Мельник, 2022: 25). Крім того, видовищна культура стрімко розширює власні межі, вбираючи техніки, притаманні різним мистецьким явищам<sup>8</sup>, жваво реагує на всі виклики часу, привертаючи увагу вчених, які намагаються проаналізувати і спрогнозувати її подальший розвиток. Звертаючись до акторського виміру пародії, зазначимо, що вона може бути представлена сценічними та екранними формами. Знаний артист-пародист та науковець А. Касьяненко вважає, що розважальна функція пародії властива екранним формам, а критична чи навіть функція опору більше розкрита у сценічних формах театального мистецтва (Касьяненко, 2023). Але обидві групи цих видовищних форм можуть бути репрезентовані різними театральними жанрами, що, на нашу думку, буде мати більше значення для характеру пародії, ніж приналежність до тієї чи іншої видовищної форми. Наприклад, естрадний номер чи кліп (мала форма драматургії), що має свою логіку, закони, часові обмеження,

---

<sup>8</sup> «Розвиток видовищної культури визначається використанням елементів театралізації і сучасних інноваційних медіатехнологій» (Касьяненко, 2023: 419–420).

може взаємодіяти з вокальною, розмовною, танцювальною та іншими виразовими системами. Вокальна пародія також може бути включена у театральне дійство як один з елементів виразової системи цілого, що сприяє внутрішньому розвитку вистави чи фільму. Кожен із зазначених варіантів пародії має свою специфіку, методи втілення, художні задачі, що потребують подальшого уточнення та дослідження, що не є метою цієї статті.

Музична практика вокальної пародії в акторській творчості ширше представлена малими формами драматургії, адже головним об'єктом такої пародії є різні камерно-вокальні жанри та відеокліпи. У малих формах виконавець частіше поєднує в собі актора та режисера, виконуючи обидві функції, тому увага науковців прикута до акторської психотехніки, творчого процесу трансформації, перевтілення в образ персонажа – об'єкта пародії. Основним способом акторського втілення пародії є «гротеск, заснований на перебільшенні, ексцентрика, яка порушує логіку, послідовність взаємозв'язку між зображальними подіями» (Касьяненко, 2018: 172). Цікавим видається звернення дослідників сценічно-театральних жанрів та пародії, зокрема, до такого елемента дійства, як маска. При цьому сучасне розуміння маски є ширшим – це «відповідний сценічний персонаж, який сприймається в цілому, з особливим костюмом, пластиною, голосом» (Медведева, 2019: 406). «Персонаж-маска» втілюється актором через зовнішні атрибути, до яких належать не тільки грим та костюм, але й такі специфічні риси, як своєрідність вимови, хода та навіть поведінка на сцені. Як зауважує А. Касьяненко, «маска – це не тільки традиційний театральний прийом, але й явище психологічного порядку, яке надає естрадному артистові можливість до миттєвої трансформації, вона сприяє глибшому розкриттю внутрішнього світу персонажів...» (Касьяненко, 2018: 174). Лаконічна за часом форма пародії потребує від актора на естраді значної концентрації внутрішніх та зовнішніх зусиль при донесенні образу-маски до публіки, точності відтворення характеристик персонажа та відчуття міри при пародіюванні.

Розглянувши основні положення теорії пародії в різних сферах творчості, підкреслимо, що пародія та пародіювання не є тотожними

явищами, хоча ці поняття часто використовуються в науковій літературі для позначення одного об'єкта. Пародія – це жанр, до якого належать цілком завершені художні артефакти (написаний чи зіграний твір, естрадний номер, кліп тощо), а пародіювання – універсальний метод утілення комічного, що може бути присутнім у будь-яких творах чи виконаннях, не роблячи з них автоматично пародії в її жанровій приналежності. Вокальній пародії притаманні такі риси: вторинність щодо об'єкта пародіювання; задум, що здебільшого націлений на висміювання або демонстрацію іншої оціночної реакції, коментаря на «мішень» пародії; перебільшення (гіперболізація) або зменшення (літота), що має бути присутнє у виражальних засобах; актуальність і пізнаваність для реципієнтів (публіки). Гострота сприйняття та реакції на пародію залежать, у першу чергу, від знань слухача, його спроможності розпізнати асоціації та алюзії, присутні в пародії; якщо ж ті цитати, посилання або навіть персонажі та постаті йому не відомі, то й твір не сприймається як пародія<sup>9</sup>. Це дуже істотно для сприйняття та розуміння іноземних пародій та перегляду старих пародій, що базуються на іншому культурно-освітньому досвіді, інших естетичних канонах колективної свідомості<sup>10</sup>. Утім людина, широко обізнана в якійсь сфері або просто добре ерудована, може побачити риси пародійності і в тому художньому матеріалі, автор якого не мав на меті створити пародію; подібний прояв «когнітивного дисонансу» можна розглядати як симулякр. Саме тому професійним співакам та вчителям співу окремі спроби

---

<sup>9</sup> Л. Хатчеон зазначає нерівномірність зацікавленості пародіями в різні історичні періоди і підкреслює, що «пародійність примножується та процвітає у періоди культурної витонченості <...> пародисти змушені поклатися на компетентність слухача» (Hutcheon, 2023: 19). Натомість Л. Хірш, досліджуючи творчість Ела Янковича, виявила, що пародія здатна актуалізувати першоджерело та привернути до нього вже втрачену увагу (Hirsch, 2022: 25).

<sup>10</sup> «Один із парадоксів пародії полягає в тому, що її зазвичай ототожнюють із творами ерудованих і “витончених” авторів, які здатні грати у складні інтелектуальні ігри з різноманітними традиціями та риторичними умовностями, водночас це мистецтво може поєднуватися з грубим гумором та вульгарними образами, що часто зустрічаються в неформальній культурі» (Uściński, 2015: 28).

студентів-акторів виконати щось у непритаманній їм академічній манері здаються проявом пародійності.

Вокальна пародія має декілька структурних рівнів, на яких відбуваються деконструкція та модифікація першоджерела: *артефакт* – найчастіше вокальний твір, що має музичний та літературний виміри, які попередньо утворили синтетичну єдність через композиторську інтерпретацію поетичного тексту, але можуть розглядатися пародистом як окремі шари й трансформуватися нерівномірно; *постать «виконавця»*, що перебуває у фокусі пародіювання, якою може бути людина (співак, знана персона, вигаданий персонаж тощо) або анімаційний персонаж, від імені якого створюється пародія (лялька, мальований персонаж, антропоморфні подоби тварин чи неживих предметів); *візуальний ряд*, якщо об'єктом пародії є відео-кліп. Актор, навіть не змінюючи нічого в авторському музичному (й поетичному) тексті вокальної композиції, може створити вокальну пародію, лише переосмислюючи деякі логічні наголоси, використовуючи непритаманну оригінальному виконанню манеру співу, коригуючи стилістику образу та користуючись усією палітрою зовнішніх засобів виразності (костюм, грим, жести, міміка тощо) та сценографією.

Вокальну пародію в акторській творчості щодо відношення до першоджерела можна розподілити на пряму та непряму. Поштовх до цього надає етимологія слова «пародія», яке складається з двох давньогрецьких слів – *παρα* – «проти, біля» та *ᾠδή* – «пісня», і може містити два значення: пісня, яка «проти чогось» – пряма пародія, що «спотворює» конкретний продукт вокального виконання, та пісня, яка «біля чогось» – непряма пародія, що створює альтернативний артефакт, у якому також може міститися коментар, гумор чи критика.

Пряма пародія здебільшого об'єктивує виконавців-співаків, характеризується наявністю імітації їхнього вокально-виконавського стилю, тобто пародист наслідує та гіперболізує фонацію – вокальну техніку, прийоми, тембральні якості, дикційні особливості оригіналу та намагається відтворити манеру його поведінки на сцені або в кадрі, примічає характерні рухи, міміку, іміджеві риси, що створюють узагальнений образ, який надалі буде розпізнаний публікою.

Подібна пародія потребує від актора точності потрапляння в образ, «знаходження» свого персонажа або музичного матеріалу, близького йому за типом вокальних чи візуальних даних.

Непряма пародія має ширше коло образності, її об'єктом можуть виступати не тільки співаки, але й будь-які пізнавані образи – реальні, історичні постаті (культурні, політичні, соціальні тощо) чи вигадані персонажі, вона потребує більшої креативності від автора-виконавця, адже має містити унікальну ідею, творчу концепцію, що не стільки імітує якийсь вокальний артефакт напряду, а використовує його опосередковано, як матеріал для демонстрації коментаря чи критики. Така пародія не потребує від актора вокальної подібності до першоджерела і є ближчою до оригінальної творчості з високим рівнем імпровізаційності.

Вибір об'єкта, «мішені» для створення пародії багато в чому впливає на фінальний результат та формування інтерпретаційної стратегії виконавця, який зазвичай є автором пародії. Об'єкти пародії можна доволі умовно розподілити на три великі групи – *артефакт*, *суб'єкт* і *тема (ідея)*, що, звісно, можуть бути об'єднані в одній пародії. Перша за чисельністю група об'єктів вокальної пародії чи пародіювання – вокальні твори та їх відеореєзентація: пісні, романси, арії та інші жанрові моделі камерно-вокальної, оперної, популярної чи народної музики<sup>11</sup>. Лялькове «Моппет-шоу» (*The Muppet Show*) створило вокальну пародію на «*Bohemian Rhapsody*» гурту «*Queen*», яка стала однією із сотень професійних та

---

<sup>11</sup> Сюди можна віднести і пародійні фільми, мюзикли на кшталт американського комедійного серіалу режисера Б. Зоннефельда «*Schmigadoon!*», герої якого потрапляють у своєрідний день бабака, з якого не можуть вибратися – у містечко Шмігадун, що нагадує кіностудію, де всі персонажі раптово починають співати й танцювати, а головні герої сприймають це з жахом і розгубленістю. Тут пародіюванню піддані улюблені публікою номери з класичних мюзиклів доби їхнього розквіту – середини ХХ сторіччя. Кожна серія містить по кілька пісень С. Пола, більшість з яких так чи інакше пародіює мелодії і тексти відомих творів, що потребує від глядача, для повного сприйняття, глибокого занурення у світ американського мюзиклу. Цей серіал має продовження у другому сезоні, де музичним матеріалом слугують більш пізні мюзикли, наприклад, «*Chicago*».

аматорських пародій на цю пісню Артисти театру «Маппет-шоу» представили колажну композицію, що повністю відтворює форму оригіналу в іншому аранжуванні, з використанням зміни тексту; особливу цікавість привертає другий епізод – «*Mama, just killed a man...*», що виконує персонаж *Animal*, який фактично завжди мовчить, отже, після редукції тексту оригіналу лишилося тільки повторюване на різні лади перше слово – звернення «*Mama*», яке наприкінці епізоду змінюється парадоксальним питанням: «*Daddy?*» (Тато) (див. *The Muppets*, 2009). Ще один приклад – пародія українського поп-реггі гурту «The ВІО» «Нам пороблено» на пісню Стінга (*Sting*) «*Englishman in New York*», яку музиканти гурту вважають кавером, але значні структурні зміни, включення цитат (перші рядки Гімну України) та альтернативний український текст, що аж ніяк не наближений до варіанта перекладу оригінального поетичного тексту, дає змогу вважати цей твір прикладом непрямой пародії (The ВІО, 2019). Необхідно зазначити, що подібними об'єктами стають як сучасні топові хіти, які після виходу у світ викликають хвилю пародіювання, так і легендарні твори, які сприймаються колективною свідомістю як світова класика та частина актуального музичного репертуару.

Друга група об'єктів пародій – постать артиста, що може бути представлена через його власну творчість або іншу музику, яка його репрезентує, і може містити як оригінальний текст першоджерела, так і інший поетичний ряд. Прикладами є більшість пародій на виконавців у проєктах на кшталт «Велика різниця по-українськи», а також окремі артисти пародійного жанру, як-то Юрій Великий в Україні та багато пародистів по всьому світу. Особлива увага при цьому спрямована на пізнаваність постаті артиста через грим, костюм, характерні жести і стилістику творчості, як, наприклад, в пародії Дж. Керрі на Е. Преслі (*Jim Carrey imitating Elvis Presley*, 2012), важливо, щоби пародійний образ відповідав очікуванням публіки, тому іміджу, що закарбувався в колективній свідомості. Наприклад, акторська пародія на Мерилін Монро має включати біляву перуку або зачіску, характерну поставу та «пришптування» у співі, тобто ті специфічні вокально-виконавські риси, що будуть однозначно пізнаваними; натомість

спроба показати її шатенкою з голосом курця (якою вона постає на початку своєї кар'єри) може не отримати відгуку публіки. Також до цієї групи можна додати вокальні пародії на реальних людей чи літературних персонажів. Як приклад, наведемо історію-вигадку, що не знайшла документальних підтверджень, але фігурувала у художній кінострічці режисера М. Формана «*Amadeus*» про те, що В. А. Моцарт в арії Цариці ночі «*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*» з опери «*Die Zauberflöte*» втілює пародію на власну тещу, яка мала нестерпний характер та неприємний для вуха занадто високий голос. Звісно, ця пародійна ситуація, навіть якщо вона дійсно мала місце, втратила свою актуальність або зовсім її не мала для більшості глядачів, які не були знайомі з обставинами особистого життя композитора.

Третя група об'єктів пародії – «штампи», характерні для різних видів мистецтва, суспільно-політичні теми, абстрактні чи актуальні ідеї (наприклад, «ковідні» пародії). Результатом вибору подібних об'єктів може бути як завершений естрадний номер, так і ситуація, що використовує засоби пародіювання, яка не має завершеної форми, а лише додає комічних рис до вистави, кінотвору тощо. До цієї групи також належить пародіювання оперних штампів<sup>12</sup> у варіантах, де не створюється окремий номер, але є момент пізнаваності явища через поодинокі риси. Яскравим прикладом є епізоди з «Малпет-шоу», де оперних співаків зображали у вигляді індики з довгим тріпотінням горла на високій пронизливій ноті. Багато пародій з лялькою на різні жанри та їх штампи, несмак можна знайти у виставах С. Образцова («Незвичайний концерт», «Шлягер, шлягер»). Прекрасним прикладом акторської пародії, що фокусується на комунікативній взаємодії виконавців у вокальному дуеті, є естрадний номер акторів театру «Маски-шоу» Г. Делієва та О. Постоленка, де частково використано матеріал пісні «*Mah-Nà, Mah-Nà*» П. Умільяні (P. Umiliani). Цей

---

<sup>12</sup> Традиція пародіювання оперних штампів зовсім не нова, так, в опері-балеті Ж.-Ф. Рамо «Платея» епохи так званої «війни буфонів» – протистояння італійської та французької опери, – є персонаж, який зветься *La Folie* (Божевілья), для якого композитор написав віртуозну колоратурну арію, характерну для італійської традиції, щоб підкреслити своє ставлення до неї.

естрадный номер цікаво розглянути в ракурсі трансформації образів протягом значного проміжку часу, адже актори успішно грали його понад 30 років. Ще один знаний приклад ситуативного пародіювання – концертний номер піаніста В. Борге та співачки М. Малві. Основою для виступу стала арія Джильди «*Caro nome*» з опери Дж. Верді «Ріголетто». Цікаво, що вокалістка залишається відданою оригінальному тексту арії, тоді як музичні та вербальні репліки концертмейстера мають глумливий характер. У пізніших версіях номера піаніст навіть звертається до співачки, яка намагається за традиціями концертного номера обпертися на кришку рояля, з коментарем: «Руки геть!» і додає, звертаючись до публіки: «Я не чіпаю її колоратури, а вона не чіпає мій інструмент!» (Victor Borge / Marilyn Mulvey, 1989). Саме момент сценічної комунікації між співаком та концертмейстером стає об'єктом пародіювання.

Дослідження вокальної пародії неможливо уявити без розгляду такого явища, як зміна тексту – «перетекстовка», що більшою мірою характерна для непрямих пародій. В англomовній літературі цей феномен позначається терміном «контрафакт», який дослівно перекладається як «підробка», що в нашій культурі несе негативний відтінок. Л. Ломан, досліджуючи американські політичні пародії XVIII–XIX століть, визначає контрафакт як «новий текст, написаний на знайому мелодію. Автори контрафакту наслідували поетичний метр попередньої пісні, схему рими, музичний метр і, можливо, рефрен. Автори пісень, що звалися пародіями, пішли далі, встановлюючи тісний зв'язок зі словами та ідеями першоджерела та адаптувавши їх до нових цілей, як жартівливих, так і серйозних» (Lohman, 2020: 35). Корені ідеї пристосування іншого тексту до знайомої мелодії лежать у народній творчості. Вивчаючи фольклорні традиції різних народів, науковці часто зустрічають подібні тексти та відносять їх до «парапоезії»<sup>13</sup>. Так, Л. Єфремова досліджує пародійні зміни текстів в українському весільному обряді (Єфремова,

---

<sup>13</sup> Вітчизняне літературознавство, дотичне до розгляду сучасних естрадних пісенних текстів, пропонує віднести їх до «парапоезії», що вирізняється «сумнівною естетичною функцією» (Костенко, 2011: 123).



2006), а Ю. Медведик виявляє аналогічні «пристосування» світських мелодій до релігійних текстів і навпаки в українській бароковій традиції (Медведик, 2013: 34). Л. А. Рейд, досліджуючи англійські балади XVI–XVII століть, зазначає, що подібні твори зазвичай друкували без нотних записів. Проте на гравюрі поруч із віршованим текстом часто вказувалося, під яку мелодію його слід виконувати. Це свідчить про те, що «народні» автори поклалися на колективну свідомість свого часу (Reid, 2017: 139).

Проблема термінології при позначенні новоствореного тексту у вокальній пародії потребує детальнішого аналізу. У вітчизняній фольклористиці часто використовується термін «перетекстовка», однак він видається надто громіздким та має відтінок русифікації. Водночас, саме слово «пародія» можна перекласти українською як «переспів», проте в літературі вже існує подібний жанр, що передбачає створення поезії «за мотивами» іншого вірша, який може відрізнятися за метром, ритмом, але зберігати спільність образності. З огляду на це, пропонуємо ввести до наукового обігу більш нейтральне словосполучення – *«альтернативний текст»*. По-перше, воно не матиме такого негативного відтінку, як «контрафакт» чи «контрафактура», по-друге, підкреслюватиме варіантність та імовірну множинність текстів, що є характерною рисою пародії.

Створення альтернативних текстів у вокальних пародіях може мати безліч варіацій, що заслуговує на окреме дослідження. Проте слід підкреслити, що лише зміна тексту не перетворює пісню на пародію, адже літературний компонент є лише одним зі структурних елементів пародії.

### **Висновки.**

Дослідження вокальної пародії у виконавській творчості є перспективним напрямом не тільки для музикознавців, але й для представників інших мистецьких дисциплін. Специфіка вокальної пародії полягає в тому, що виконавець (актор чи співак, професіонал чи аматор) зазвичай виступає також і в якості автора нового пародійного твору. Тому визначення інтерпретаційних стратегій при створенні пародійного артефакту має пріоритетне значення для подальшого вивчення. Дослідження показало, що пародіювання може відбуватися

на кількох структурних рівнях, залежно від об'єкта пародії: це може бути твір, постать виконавця або ідея, що пародіюється за допомогою певного вокального твору. На рівні вокального твору, який завдяки своїй синтетичній природі поєднує музичний та поетичний компоненти, виникає значна кількість варіантів взаємодії цих складників. Це зумовлено тим, що морфологічні чинники можуть нерівномірно трансформуватися в процесі пародіювання. Суб'єктний рівень пародії включає імітацію вокально-виконавського стилю конкретного співака або ж пародійну трансформацію образів та ідей реальної чи вигаданої особи. Нарешті, існує ще й візуальний рівень, що надважливий саме для акторського виконання вокальної пародії та активізується під час втілення творів екранного мистецтва. У нашій статті запропоновано поділ на пряму та непряму пародію, а також обґрунтовано використання словосполучення «альтернативний текст» для позначення новоствореного поетичного ряду, який часто зустрічається у вокальній пародії.

**Подальші перспективи** наукових розвідок полягають у висвітленні історії становлення жанру вокальної пародії у творчості акторів драматичного театру і театру ляльок, вивченні її стилістичних рис, розгляді конкретних прикладів актуалізації сенсів пародії крізь призму часу, а також дослідженні специфіки функціонування пародійних творів у сценічних та екранних формах мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

- Горбунова, І. В. (2010). *Музичне пародіювання як засіб створення сатиричної образності (на прикладі творів українських та російських композиторів XIX–XXI століть)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Єфремова, Л. О. (2006). *Насіви українських весільних пісень*. Київ: Наукова думка.
- Касьяненко, А. (2023). Загальнотеоретичні аспекти дослідження пародії як мистецько-видовищної форми у сучасній українській культурі. *Grail of Science*, 34, 418–422.
- Касьяненко, А. С. (2018). Трансформація як засіб перевтілення артиста в сучасному естрадному номері. *Культура і сучасність*, 1, 171–175.
- Костенко, Н. (2011). Сучасна українська естрадно-пісенна парапоезія. Версифікаційний аспект. *Філологічні семінари*, 14, 120–125.

- Медведєва, А. О. (2019). Маска як елемент театральної культури: наукова рефлексія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 2, 405–408.
- Медведик, Ю. (2013). Інтердисциплінарні студії над давньою українською духовною піснею (20–80-ті роки ХХ століття). *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*, 12, 32–48.
- Мельник, М. (2022). Різноманітність новітніх форм сміхової культури в медійному просторі України. *Культура і Сучасність*, 2, 24–29.
- Онацький, Є. (1962). *Українська мала енциклопедія*. (Тт. 1–8, кн. 1–16). Т. 5, кн. X. Буенос-Айрес: Накладом Адміністрації УАП Церкви в Аргентині.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. (Пер. з фр. М. Якуб'як). Львів: Вид-во ЛНУ імені І. Франка.
- Соломонова, О. Б. (2008). *Сміховий світ російської музичної класики*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- The ВЙО (2019). Нам Пороблено (Sting cover). <https://www.youtube.com/watch?v=1aBK162GyMs>
- Brodie, I. (2020). Parody: Intertextuality and Music. *MUSICultures*, 47, 1–10.
- Chambers, R. (2010). *Parody: The art that plays with art*. New York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers.
- Hirsch, L. E. (2022). *Weird Al: Seriously*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Jim Carrey imitating Elvis Presley (2012). <https://www.youtube.com/watch?v=AO1FdzvchhY>
- Lohman, L. (2020). “More Truth than Poetry”: Parody and Intertextuality in Early American Political Song. *MUSICultures*, 47, 34–62.
- Reid, L. A. (2017). To the tune of “Queen Dido”: The spectropoetics of early modern English balladry. In H. Dell and H. M. Hickey (eds.), *Singing death: reflections on music and mortality*, pp. 139–153. Abingdon: Routledge.
- The Muppets (2009). Bohemian Rhapsody. Muppet Music Video. <https://www.youtube.com/watch?v=tgbNymZ7vqY>
- Thomerson, J. P. (2017). *Parody as a Borrowing Practice in American Music, 1965–2015*. (PhD diss.). University of Cincinnati. Cincinnati, Ohio, USA.
- Uściński, P. (2015). *The Creative Role of Parody in Eighteenth-Century English Literature (Alexander Pope, John Gay, Henry Fielding, Laurence Sterne)*. (Doctoral diss.). Institute of English Studies, University of Warsaw. Warsaw.

Victor Borge / Marilyn Mulvey – Verdi “Caro nome” and interview (17 May 1989).  
[https://youtu.be/\\_W7Ld7kYHHo?si=5UEmTy21iD4b0IGI](https://youtu.be/_W7Ld7kYHHo?si=5UEmTy21iD4b0IGI)

## REFERENCES

- Brodie, I. (2020). Parody: Intertextuality and Music. *MUSICultures*, 47, 1–10 [in English].
- Chambers, R. (2010). *Parody: The art that plays with art*. New York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers [in English].
- Hirsch, L. E. (2022). *Weird Al: Seriously*. Lanham: Rowman & Littlefield [in English].
- Horbunova, I. V. (2010). *Musical parody as a means of creating the satirical figurativeness (based on the works by Ukrainian and Russian composers of the XIX–XXI centuries)*. (Extended abstract of PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa State Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press [in English].
- Jim Carrey imitating Elvis Presley (2012). <https://www.youtube.com/watch?v=AO1FdzvchhY> [in English].
- Kasianenko, A. S. (2018). Transformation as a means of reincarnation of an artist in a modern variety show. *Culture and Modernity*, 1, 171–175 [in Ukrainian].
- Kasianenko, A. S. (2023). General theoretical aspects of the study of parody as an artistic and entertaining form in contemporary Ukrainian culture. *Grail of Science*, 34, 418–422 [in Ukrainian].
- Kostenko, N. (2011). Modern Ukrainian pop-song parapoetry. Versification aspects. *Philological seminars*, 14, 120–125 [in Ukrainian].
- Lohman, L. (2020). “More Truth than Poetry”: Parody and Intertextuality in Early American Political Song. *MUSICultures*, 47, 34–62 [in English].
- Medvedieva, A. O. (2019). Mask as an element of theatrical culture: a scientific reflection. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 405–408 [in Ukrainian].
- Medvedyk, Yu. (2013). Interdisciplinary studies on ancient Ukrainian spiritual song (20<sup>s</sup>–80<sup>s</sup> of the 20<sup>th</sup> century). *Bulletin of the Lviv University. Series: Art Studies*, 12, 32–48 [in Ukrainian].
- Melnyk, M. (2022). Diversity of the newest forms of laughter culture in Ukrainian media space. *Culture and Modernity*, 2, 24–29 [in Ukrainian].
- Onatskyi, Ye. (1962). *Ukrainian Small Encyclopedia*. (Volumes 1–8, books 1–16). Vol. 5, book X. Buenos Aires: Published by the Administration of the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church in Argentina [in Ukrainian].

- Pavis, P. (2006). *Dictionary of Theatre*. (Trans. from French by M. Yakubiak). Lviv: Publishing House of the Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
- Reid, L. A. (2017). To the tune of “Queen Dido”: The spectro-poetics of early modern English balladry. In H. Dell and H. M. Hickey (eds.), *Singing death: reflections on music and mortality*, pp. 139–153. Abingdon: Routledge [in English].
- Solomonova, O. B. (2008). *The laughter world of Russian classical music*. (Extended abstract of D-r habil. diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- The Muppets (2009). Bohemian Rhapsody. Muppet Music Video. <https://www.youtube.com/watch?v=tgbNymZ7vqY>
- The VYO (2019). Someone has done it to us (Sting cover). <https://www.youtube.com/watch?v=1aBK162GyMs> [in Ukrainian].
- Thomerson, J. P. (2017). *Parody as a Borrowing Practice in American Music, 1965–2015*. (PhD diss.). University of Cincinnati. Cincinnati, Ohio, USA [in English].
- Uściński, P. (2015). *The Creative Role of Parody in Eighteenth-Century English Literature (Alexander Pope, John Gay, Henry Fielding, Laurence Sterne)*. (Doctoral diss.). Institute of English Studies, University of Warsaw. Warsaw. [in English].
- Victor Borge / Marilyn Mulvey – Verdi “Caro nome” and interview (17 May 1989). [https://youtu.be/\\_W7Ld7kYHHo?si=5UEmTy21iD4bOIgI](https://youtu.be/_W7Ld7kYHHo?si=5UEmTy21iD4bOIgI) [in English].
- Yefremova, L. O. (2006). *Melodies of Ukrainian wedding songs*. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].

### ***Anna Khutorska***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 PhD in Art Studies, Associate Professor of the State Speech Department  
 e-mail:anna.khutorska@num.kh.ua  
 ORCID iD: 0000-0001-6933-8286

## **Vocal parody in performance arts (on the example of an actor’s creativity)**

***Statement of the problem.*** Significant public demand for parody songs and the increase of amateur and professional content in the media space, which subconsciously form the aesthetic canons of the modern collective consciousness, draw the attention of scientists to the problems caused by the interdisciplinary connections of the phenomenon of vocal parody in acting.

**Objectives, methods and novelty of the research.** The article is devoted to researching the issues of vocal parody, the genre, in which the performer maximally reveals his own creative possibilities. The purpose of the article is to outline scientific approaches to the study of vocal parody from various fields and areas of humanitarian sciences, to highlight the specifics of this phenomenon in the aspect of performing art. The scientific novelty of the work lies in the actualization of the problematic range of vocal parody issues in Ukrainian musicology. The typology of vocal parody in acting is presented based on the analysis of the objects of parody and the performer's attitude to their transformation, the concept of "alternative text" is proposed to denote the newly created text of vocal parody.

**Research results and conclusion.** Taking into account the modern theory of parody, the specificity of vocal parody has been revealed, which is related to the problem of authorship of the performer and is caused by the presence of several structural levels at which the parody of the original source takes place. The level of a vocal work, the synthetic nature of which includes musical and poetic components that can transform unevenly into parodies. The subjective level is represented by imitation of the singer's vocal performance style, or a parody transformation of the image and ideas of a real or fictional person. The visual level, which is extremely important for an actor's performance of a vocal parody and is turned on when objectifying works of screen art.

Vocal parody is differentiated as direct and indirect. Direct parody is mostly aimed at parodying performers-singers, characterized by the presence of imitation of their vocal and performing style. The parodist imitates and hyperbolizes the vocal technique, techniques, timber qualities, diction features of the original. He tries to reproduce the singer's manner of behavior on stage or in the frame, notes characteristic movements, facial expressions, image features that create a generalized image that the audience can recognize. Such a parody requires the actor to accurately get into the image, to find his character or musical material close to him in terms of vocal or visual data.

Indirect parody has a wider scope, its object can be not only singers, but also any recognizable images of real, historical figures (cultural, political, social, etc.) or fictional characters. Such a parody requires more creativity from the author-performer, it must contain a unique idea, a creative concept that does not so much imitate some vocal artifact directly, but uses it indirectly, as material for demonstrations of commentary or criticism. Such a parody does not require the actor to vocally resemble the original source and is closer to the original work with a high level of improvisation.

*To denote a newly created poetic or prose text of a vocal parody, the phrase “alternative texts” is proposed.*

**Keywords:** *vocal parody; parody; performance interpretation; performance arts; direct and indirect parody, alternative text; creativity of the actor.*

*Стаття надійшла до редакції 1 липня 2024 року*